

Marcel Schwob, illusionniste de vies

Marcel Schwob, magician of lives

FRANCISCO RÍOS ROMERO
Universidad de Cádiz
friosrom@gmail.com

Abstract

This article has as subject the theoretical aspects about biography and autobiography, genres connected with the history and with factual contents, and their fusion with other literary genres as the roman, the tales or the essay and how this fusion has generated other modes like the biofiction and autofiction. This division between factual or imaginary contents and the impossibility to determine where it's the reality or the fiction in the biographical stories has produced a debate among several writers and critics that benefits nowadays the interest in the biographical literature. Many writers of biographical narrative think that Marcel Schwob, an author of XIX century, is one of more influencer writers in this literature for combining fiction and reality in his biographical compositions. By taking as main subject the works of this author, this article shows that many actual characteristics of biographical narrative have been exposed for this author.

Key-words

Biography, Autobiography, Autofiction, Marcel Schwob, Imaginary Lives.

Resumen

Este artículo aborda los aspectos teóricos de la biografía y la autobiografía, géneros con aspiraciones históricas y contenidos testimoniales, y su fusión con otros géneros literarios como la novela, el cuento o el ensayo lo que ha engendrado otras modalidades como la bioficción o la autoficción. Esta división entre el contenido referencial y el imaginario así como la imposibilidad de determinar muchas veces donde está la realidad o la ficción en los relatos biográficos han llevado a establecer un debate entre diferentes escritores y críticos que ha favorecido en nuestros días el interés por las obras de carácter biográfico. Un gran número de escritores que cultivan el género biográfico tienen a un autor del siglo XIX, Marcel Schwob como uno de los escritores que más ha influido en esta literatura al fusionar en sus biografías realidad y ficción. Este artículo trata de mostrar cómo muchas de las actuales características del género fueron desarrolladas por este escritor.

Palabras clave

Biografía, Autobiografía, Autoficción, Marcel Schwob, Vidas Imaginarias.

1. Introduction

Se connaître soi-même est une tâche difficile, impossible d'être réalisée pour la plupart d'entre nous. Presque jamais, même à la fin d'une vie l'on ne pourra jamais définir cet être liquide, cycliquement changeant, idéologiquement et émotionnellement instable qui lui a fait compagnie pendant des années.

De ce point de vue il est parfois hasardeux d'écrire une biographie ou une autobiographie; délimiter les frontières entre ces deux formes de récits de vie devient un travail dont les résultats n'arrivent pas à montrer dans leur totalité le personnage auto/biographié et se limite à n'être qu'un portrait, une esquisse exécutée à partir des idées que l'écrivain se fait sur le personnage en question. Quel que soit le personnage et ses réussites, quels que soient les critères ou les principes à suivre dans l'élaboration d'une biographie (biographie historique ou littéraire), cette œuvre ne sera qu'une approche partielle qui nous montrera, soit des faits et des données qui composent une vie, soit l'analyse des idées ou de l'œuvre littéraire s'il s'agit d'un écrivain.

Surmontées dans cette ère de la post-vérité, la biographie connaît une période de transformation fruit des aspirations de l'historiographie positiviste du XIX^{ème} siècle à produire une biographie référentielle, proche du vrai, témoignage d'une réalité et des tendances littéraires contraires, nées dans le même siècle et qui théorisent sur une biographie plus littéraire et artistique. La biographie et l'autobiographie, en tant que genres littéraires et tous les sous-genres, modalités, catégories ou dénominations couramment employés (vies, mémoires, confessions, lettres, journal, souvenirs, auto/portrait) s'éloignent de la vérité pour embrasser la fiction.

Si le XIX^{ème} siècle est considéré grâce à l'élan des recherches historiques comme l'âge d'or de la biographie en France, cette approche vers le fictionnel, ce besoin d'irréalité atteint toutes les formes de récits de vie et d'une façon particulière l'autobiographie. Jusqu'au XVIII^{ème} siècle on peut considérer l'autobiographie comme une variété de la biographie, un peu plus tard, au XIX^{ème} siècle, la biographie influencée par le romantisme et le culte du moi se consolide comme manifestation littéraire introspective de soi-même (il fut en 1829 que le terme autobiographique a été employé pour la première fois). On peut même dire que ce genre naquit affecté d'un certain caractère fictionnel si on analyse *Les Confessions* de Rousseau, auteur que l'on considère comme le père de l'autobiographie moderne, où le philosophe reconstruit ses trous de mémoire avec la créativité de son imagination.

Cette dialectique entre vérité et fiction dans la littérature du moi se prolongera et s'engagera au XX^{ème} siècle avec l'avènement d'une reformulation du genre auto/biographique, due sans doute à l'influence de la psychanalyse, au surgissement des courants littéraires tels que le surréalisme, l'existentialisme ou le nouveau roman, et les préceptes théoriques du structuralisme qui ont revitalisé la production des récits de vies pour aboutir à l'hybridation de différentes modalités dans l'élaboration d'une œuvre.

Envisageant l'analyse du genre, on peut repérer divers événements dans son évolution théorique, la première référence à reporter c'est la publication par Philippe Lejeune de son ouvrage *Le pacte autobiographique* (1975). Lejeune à partir du modèle rousseauiste présente une autobiographie référentielle et relationnelle fondée sur le compromis de vérité ou, au moins, de sincérité de l'auteur envers le lecteur, établi par le pacte d'identité entre auteur, narrateur et personnage¹. Il propose cette définition d'autobiographie: "récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité." (Lejeune 1975:14). Dès lors, l'analyse des récits de vie adoptera un nouveau paradigme dans l'étude de ce genre littéraire en fonction de leur degré de référentialité ou fictionnalité avéré. Ce besoin de réalité et cet aspect historique de la théorie lejeunienne trouve une réponse critique en 1977 dans l'œuvre *Fils* de Serge Doubrovsky qui, dans la présentation du roman, emploie le concept d'"autofiction" pour expliquer ce récit de filiation, un mélange d'éléments fictionnels et référentiels, un entrecroisement entre réalité et fiction². L'autofiction part du réel, les faits sont réels mais l'écrivain, au moyen d'un pacte fictionnel avec le lecteur, s'autorise à modifier, oublier, changer ou cacher cette réalité. Ces deux écrivains introduisent dans leurs définitions la figure du lecteur avec un rôle protagoniste inexistant auparavant ce qui comporte une relation triangulaire où c'est le lecteur, qui grâce à son savoir culturel, recrée le personnage biographié et décide sur la nature des faits. Si pour Doubrovsky, l'autobiographie est un privilège réservé aux importants de ce monde, un genre qui cultive "le beau style", incapable de toute recherche formelle et du questionnement du langage, pour Lejeune, l'autofiction "désigne tout l'espace entre une autobiographie qui ne veut pas dire son nom et une fiction qui ne veut pas se détacher de son auteur" (Lejeune 2002: 23). Cette frontière entre réalité et fiction littéraire c'est le point autour duquel se constituera la création des récits de vie jusqu'à l'actualité et où la littérature auto/biographique exerce un fort pouvoir de fascination parmi les écrivains et les lecteurs qui parient sur la virtualité fictionnelle face à la réalité référentielle, sur la forme contre le fond, qui désirent expérimenter "l'aventure de l'écriture" ou bien ce que Barthes nommait "l'aventure du langage."

Cet hyper-genre où la biographie s'appuie sur l'écriture de SOI, où le JE se confond

-
- 1 "Une autobiographie n'est pas seulement un texte historique, dans lequel l'auteur s'engage à dire la vérité, par l'opposition à la fiction ou l'auteur ne s'engage à rien, mais propose au lecteur de faire semblant de croire, et l'entraîne dans le partage d'un jeu délicieux ou fascinant. Une autobiographie, par opposition à la fiction, mais aussi à la biographie ou à l'histoire, est un texte relationnel: l'auteur demande au lecteur quelque chose, et il lui propose quelque chose [...]", "Pour l'autobiographie", entretien de Michel Delon avec Philippe Lejeune in *Magazine Littéraire*, n° 409, mai, 2002.
 - 2 "Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir." DOUBROVSKY, 1977, quatrième de couverture.

avec l'AUTRE et l'AUTRE avec le MOI, se consolide sous les dénominations de "biofictions"³, forme biographique qui recrée la vie d'un personnage imaginaire ou la vie imaginaire d'un personnage réel et "autofictions" ou fiction de soi, projection de l'auteur dans des situations imaginaires, même parfois la fusion avec d'autres personnages ou réalités (p. e. *Vies Minuscules* de P. Michon: "Mais parlant de lui, c'est de moi que je parle", p.19); acceptant sans complexe le penchant fictionnel des personnages, "à partir du moment où ils sont désignés par ce néologisme un peu magique, 'autofiction', ils deviennent autre chose.[...] Ils s'inscrivent dans un mouvement littéraire et culturel qui réfléchit la société d'aujourd'hui et évolue avec elle» écrit Ph. Gasparini⁴. Aujourd'hui la critique accepte la théorisation générique des études qui concernent la biofiction, l'autofiction et l'autobiographie par suite du rapprochement des corpus et l'hybridité qui caractérisent les récits de vie comme il est évident dans de nombreuses œuvres où le biographe/auteur, le narrateur et le personnage biographié se confondent en échangeant leurs voix ou leurs souvenirs. La difficulté d'établir la catégorie générique de quelques œuvres et le régime fictionnel ou référentiel des textes aboutissent à un rapprochement hétérogène et à une vision globalisante des écritures de vies vers l'horizon biofictionnel.

La biofiction est devenue donc un phénomène éditorial et certaines maisons d'édition ont profité de cette éclosion pour établir à partir des années 1990 des collections spécialisées dans la publication des œuvres auto/bio fictionnelles ("L'un et l'autre" chez Gallimard ou "Traits et portraits" chez Mercure de France, et quelques autres)⁵. Qu'il s'agisse d'un nouveau genre narratif ou d'un nouveau concept pour définir une autre catégorie connue du récit autobiographique, on peut trouver d'autres dénominations telles que "nouvelle autobiographie" postulée par Robbe-Grillet, "autofabulation" créée par Vincent Colonna, "récit transpersonnel" utilisée par Annie Ernaux ou "autonarration" proposée par Arnaud Schmitt.

Alexander Gefen dans un article sur la biofiction établit les traits génériques communs à ce genre en question comme l'emploi de la parataxe (j'ajouterai aussi celui de l'ellipse) et le refus d'une causalité téléologique, la démocratisation du genre avec l'introduction de personnages mineurs et la représentation de faits insignifiants mais importants pour montrer la personnalité des biographiés ou les événements de leurs vies (idée que l'on peut mettre en rapport avec les "biographèmes" barthésiens), l'implication subjective du biographe et du narrateur dans le récit, la brièveté des vies pour exprimer implicitement leur fugacité et la présentation plurielle de celles-ci et l'expression de l'émotion de la temporalité par l'aspect perfectif et une vision ponctuelle des actions.

3 Expression d'Alain Buisine in "Le Biographique" *Revue des Sciences Humaines*, n°224,1991, 7-13.

4 Phillipe Gasparini. 2009. "De quoi l'autofiction est-elle le nom?" in *Autofiction.org*. Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009, publiée par Arnaud Genon.

5 "Des vies, mais telle que la mémoire les invente, que notre imagination les recrée, qu'une passion les anime. Des récits subjectifs, à mille lieues de la biographie traditionnelle. L'un et l'autre: l'auteur et son héros secret, le peintre et son modèle. Entre eux, un lien intime et fort. Entre le portrait et l'autoportrait, où placer la frontière?" Collection "L'un et l'autre", quatrième de couverture.

Il faut reconnaître l'importance de Roland Barthes en tant que théoricien et écrivain innovateur dans la littérature auto/biographique contemporaine. Dans la préface de son œuvre *Sade, Fourier, Loyola* (1971) il utilise pour la première fois le terme de "biographème"⁶, pour faire référence au petit détail biographique qui révèle la singularité du personnage biographié, concept qui va reprendre dans son "autobiographie" écrite à la troisième personne pour maintenir la distance entre le "moi" biographe et le "moi" biographié, ou auto/biographie hétérodiégétique *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975).

Si Barthes a créé le terme biographème il faut reconnaître que le premier écrivain qui a utilisé "les petits détails biographiques" comme l'un des éléments caractéristiques dans la création des biographies a été Marcel Schwob, considéré de nos jours comme l'un des maîtres de ce genre dont son œuvre et ses théories ont exercé une influence remarquable sur beaucoup d'écrivains.

2. *Vies Imaginaires. L'art de la biographie*

Toutes les idées dont on vient de faire allusion à propos de la biographie et l'auto-biographie, même ce goût pour leur fusion, on peut les trouver esquissées et même encore théorisées par Marcel Schwob, un auteur "fin-de-siècle" reconnu comme un auteur précurseur et innovateur de cette manière hétérodoxe de raconter les vies⁷ par tous les écrivains qui cultivent aujourd'hui ces "biographies fictionnelles"⁸. On peut citer, parmi autres, Pierre Michon, Gérard Macé, Pascal Quignard, Christian Garcin, Patrick Mauriès ou Jean Echenoz, et tous les théoriciens et critiques qui s'en occupent.

Marcel Schwob publie en 1896 un recueil de vingt-deux vies de personnages avec le titre de *Vies Imaginaires*⁹, vies publiées par livraison entre 1894 et 1896 dans *Le Journal*. Parmi ces personnages on trouve des philosophes, des écrivains, des pirates, des malfaiteurs et un peintre, historiques parce que réels (sauf la vie d'un personnage littéraire tiré de l'univers oriental des *Mille et Une Nuits*), inventées parce qu'elles ont été recrées par son

L'animateur de cette collection, l'écrivain et psychanalyste J.-Bertrand Pontalis concevait la biographie comme une évocation subjective, comme une expérience d'intersubjectivité entre l'auteur et son personnage.

- 6 "Si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons: des 'biographèmes' dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin" (Barthes 1971: 14).
- 7 "La biofiction répond à la même logique que l'autofiction. Ce qui est frappant, c'est moins sa nouveauté, puisque Marcel Schwob est l'un des représentants majeurs du genre, inspirateur notamment de Jean Echenoz, que sa vogue actuelle" Cécile de Bary, "Introduction" Itinéraires, 2013-1/2013, La fiction aujourd'hui. <http://itinéraires.revues.org/773>.
- 8 Jean-Benoît Puech, distingue entre "fiction biographique", variations romanesques sur les biographies d'auteurs réels, et "biographie fictionnelle" les pastiches de biographies créant des auteurs imaginaires, "Fiction biographique et biographie fictionnelle. L'auteur en représentation" dans Robert Dion et Frédéric Regard, *Les Nouvelles Ecritures biographiques* (2013) Lyon, ENS éditions, 27-48.
- 9 "Nous commençons aujourd'hui la série: Vie de certains poètes, dieux, assassins et pirates ainsi que de plusieurs princesses et dames galantes mises en lumière et disposées selon un ordre plaisant et nouveau par Marcel Schwob", *Le Journal*, 29 juillet 1894.

imagination. Pour introduire ce recueil de vies, Schwob écrit une préface intitulée “L’art de la biographie” où il explique sa théorie de la création biographique avec des indications précises sur sa méthode et des commentaires sur les biographies écrites par divers auteurs depuis l’antiquité classique. Marcel Schwob, antinaturaliste convaincu, écrivait dans ses articles contre le réalisme et le positivisme scientifique qui envahissait la philosophie et l’univers esthétique de son époque. Dans son essai *Le Réalisme* (1889) il propose un réalisme sans prétentions scientifiques qu’il nomme “impressionnisme” et qui consiste à “imiter la nature dans les formes que nous saisissons en elle” où l’essentiel c’est le regard de l’artiste, la façon qu’il a de saisir et de reproduire la réalité. Il parle alors de reproduction, d’artificialité, ce qui implique un art du fictionnel et de l’imagination créatrice.

Ce refus est évident au début de sa préface: “La science historique nous laisse dans l’incertitude sur les individus. Elle ne nous révèle que les points par où ils furent attachés aux actions générales” (Schwob 1896:253). Avec cette sentence, Schwob explique les raisons de son opposition à la biographie historique et encyclopédique à l’usage dans son temps. Pour lui, il ne faut pas confondre “histoire” et “biographie” car la biographie est une expression artistique et “l’art est à l’opposé des idées générales, ne décrit que l’individuel, ne désire que l’unique. Il ne classe pas. Il déclasse” (Schwob 1896: 254). L’idéal du biographe doit être de retrouver l’expression individuelle qui fait la différence entre les êtres, ces petits traits particuliers de chacun: “Les idées des grands hommes sont le patrimoine commun de l’humanité: chacun d’eux ne posséda réellement que ses bizarreries” (Schwob 1896: 255) Son travail consiste alors à fouiller dans les vies des personnages biographiés les anecdotes, les tics physiques, les “bizarreries” et les montrer, “Les histoires restent muettes sur ces choses”. Schwob pense que pour la biographie historique les éléments importants sont les idées et les œuvres des grands hommes ainsi que la mise à jour de leurs prouesses mais qu’elle oublie, par contre, les petits détails. Malgré son refus de la biographie historique qui utilise les exploits des hommes ou les œuvres des écrivains comme clé de voûte pour justifier une biographie, Schwob est l’auteur de deux esquisses biographiques qu’on peut considérer comme respectant les règles orthodoxes propres du genre. Il écrit ces biographies, une sur François Villon, pour une étude philologique sur les rapports entre la vie et l’œuvre de ce poète, publiée pour sa dernière version en 1896 avec d’autres textes dans *Spicilege*; l’autre sur François Rabelais pour un article paru dans *L’Événement* en avril de 1891. La vie de ces auteurs et leurs œuvres vont nourrir l’esprit d’écrivain aventurier de Schwob tout en enrichissant son univers imaginaire. La vie de Villon, poète malfaiteur, avec des épisodes extraordinaires, est très attirante pour Schwob qui considère cette biographie “encore imparfaite sans doute et pleine de lacunes; mais elle permet de juger plus sérieusement l’homme à côté de son œuvre” (Schwob 1896: 92).

Schwob va se servir des œuvres de ses biographiés pour construire quelques biographèmes surtout dans ces biographies dont on ne connaît presque rien de la vie de ces

personnages. On peut citer quelques exemples de cette pratique dans la vie de Lucrèce où Schwob utilise *De rerum natura*, ou celle de Pétrone où il adapte quelques passages du *Satyricon*, de la même façon qu'il transforme les poèmes de Cecco Angioleri ou de Cyril Tourneur en morceaux de leurs vies.¹⁰

Il affirme que l'art du biographe comme celui du romancier s'occupe de la création, de la construction en toute liberté d'un personnage unique; le biographe est donc un artiste, une espèce de démiurge capable de transformer la matière constitutive des êtres humains: "L'art du biographe consiste justement dans le choix. Il n'a pas à se préoccuper d'être vrai; il doit créer dans un chaos de traits humains [...] Le biographe, comme une divinité inférieure, sait choisir parmi les possibles humains, celui qui est unique". (Schwob 1896: 265) Dans son activité créative le biographe ne doit pas se limiter à la vie des grands hommes; c'est pour cette raison que Schwob défend une biographie démocratique où l'existence d'un inconnu soit aussi intéressante que celle d'un écrivain, un peintre ou un philosophe, car "leur œuvre se trouve dans les chroniques, les mémoires, les correspondances et les scolies", et pour l'artiste l'important doit être de raconter l'unicité d'une vie: "L'art du biographe serait de donner autant de prix à la vie d'un pauvre acteur qu'à la vie de Shakespeare" (Schwob 1896: 266-267). Suivant ces principes, il retrace la vie de Gabriel Spencer un acteur du théâtre élisabéthain au lieu de celle du Barde, celle de Katherine la Dentellière, l'amie de François Villon, d'Alain Le Gentil, un soldat de la guerre de Cent Ans ou de Septima, une esclave africaine. On peut dire que Schwob écrit les biographies de ces personnages inconnus ou secondaires d'une façon métonymique car, avec eux, il introduit un personnage historiquement plus connu ou bien il fait référence à une époque ou à un événement historique comme, par exemple, la présence du dramaturge Ben Jonson et le théâtre élisabéthain dans la vie de Spencer. Dans la biographie de Clodia, c'est la figure de Catulle et l'amour entre eux et les luttes politiques sous l'Empire romain. L'envie que Cecco avait de Dante, qui est le personnage célèbre, la rivalité existante entre eux et la poésie de la Renaissance sont les éléments à découvrir dans la biographie de Cecco Angioleri. De la même manière il nous montre Jeanne d'Arc à travers le juge Loyseleur ou Villon et *La Coquille* par l'intermédiaire de Katherine. La magie, les hérésies, la piraterie ou l'assassinat sont, de même que les protagonistes, les autres personnages que Schwob nous fait vivre dans ces biographies.

L'analyse de ces idées met en évidence le mode fictionnel de la biographie schwobienne, sa nature artistique et la primauté de la recherche esthétique qui substitue la vérité historique par une illusion de vérité; pour créer cette illusion de vérité, Schwob préfère recourir à ces personnages peu connus qu'il symbolise avec des "biographèmes", avec ces petits détails qui révèlent leur personnalité et qui ont marqué leurs vies. Comme un peintre

10 Bruno Fabre, un spécialiste dans l'œuvre de Schwob, écrit à ce propos ce qui suit: "L'œuvre de Marcel Schwob tire son origine de la vaste érudition de l'auteur pour qui l'écriture est intimement liée à ses lectures. Dans *Vies Imaginaires*, Schwob s'appuie sur des sources littéraires ou historiques qui lui servent à élaborer la vie de ses protagonistes" (Fabre 2007: 157).

sur un portrait, il détache quelques traits caractéristiques des personnages et il écrit qu' Eros-trates, l'incendiaire, avait une marque sur son corps: "Son corps était marqué, sous le sein gauche, d'un croissant, qui parut s'enflammer lorsqu'on le tortura"; que Cratès "se gratta de ses ongles qu'il ne rognait jamais et observa qu'il en tirait un double profit, puisqu'il les usait en même temps qu'il éprouvait du soulagement"; que Cyril Tourneur "naquit de l'union d'un dieu inconnu avec une prostituée" ou que le Capitaine Kid "avait coutume, étant élégant et raffiné, de porter toujours, au combat et à la manœuvre, de délicats gants de chevreau à revers en dentelle de Flandres."

Schwob trouve cette manière de créer les personnages à coup de détails chez des écrivains qu'il considère comme ses maîtres: Aristophane, Athénée, Aulu-Gelle, Diogène Laërce, Aubrey ou De Quincey. Mais possiblement l'écrivain qui a exercé une influence majeure dans sa manière de façonner ses personnages imaginaires a été Robert L.-Stevenson. Schwob fut traducteur et avide lecteur des œuvres du maître écossais avec qui il eut une relation épistolaire littéraire et d'amitié, et c'est grâce à l'influence de Stevenson et de son œuvre que Schwob passe du "réalisme impressionniste" de 1889 au "réalisme irréel" de 1895 qui imprègne les *Vies Imaginaires* et caractérise le style littéraire de Schwob.

Il écrit quelques essais sur Stevenson, le dernier datant de 1895 quelques mois avant la mort de celui-ci. Dans cet essai il théorise sur l'art de Stevenson et fait référence à sa technique romanesque et à sa façon captivante de montrer les personnages de ses œuvres; il écrit à propos des personnages: "Il me semble que les personnages de Stevenson ont justement cette espèce de réalisme irréel [...] Ce sont des fantômes de la vérité, hallucinants comme de vrais fantômes." (Schwob, 1896: 112).

Dans cet essai il explique cette notion de "réalisme irréel" comme la capacité que l'artiste possède de présenter la réalité modifiée par l'imagination créative et invente une illusion de réalité: "L'illusion de réalité naît de ce que les objets qu'on nous présente sont ceux que nous voyons tous les jours, auxquels nous sommes bien accoutumés; la puissance d'impression, de ce que les rapports entre ces objets familiers sont soudainement modifiés." (Schwob 1896: 104)

Il donne quelques exemples de ces images irréelles, "des images plus fortes que les images réelles" telles l'empreinte d'un pied inconnu que voit Robinson, le personnage de De Foe, dans son île qu'il croyait déserte ou la main velue de M. Hyde, étendue sur le drap, en reconnaissant le Dr. Jekyll qui est sa propre main. Pour Schwob, le réalisme de Stevenson est «parfaitement irréel» et pour cela "tout-puissant" car lui "n'a jamais regardé les choses qu'avec les yeux de son imagination" et considère que ses images irréelles sont l'essence de ses livres. Dans ses vies imaginaires Schwob utilise cette procédure et on peut trouver quelques exemples très attachants de ces images irréelles comme dans la vie de *Septima*: "La tombe de Phoinissa était étroite comme son corps. La pierre étreignait ses seins tendus de bandelettes. Tout près de son front bas une longue dalle arrêta son regard vide"; celle

de Pétrone: “Mais un grassateur ivre lui avait enfoncé une large lame dans le cou, tandis qu’ils gisaient ensemble, en rase campagne, sur les dalles d’un caveau abandonné”; ou celle de Cyril Tourneur: “Entouré de vieux os, il voudrait engendrer de jeunes os. Cyril Tourneur posséda sa fille sur le couvercle d’un charnier.”

Cette synthèse entre la réalité du monde extérieur et le monde intérieur produit une drôle de réalité, une réalité inconnue et surprenante qui, conforme à l’imaginaire de l’artiste, suppose une reformulation du signe que pour Schwob signifie une reconfiguration du monde: “Sachez que tout en ce monde n’est que signes, et signes de signes. [...] Comme les masques sont le signe qu’il y a des visages, les mots sont le signe qu’il y a des choses. Et ces choses sont des signes de l’incompréhensible” (Schwob 1896: 234)¹¹ Schwob, comme un moderne démiurge, conçoit des rapports occultes entre les images en tant que signes constituant une autre réalité que seulement l’imagination peut détecter. Cette capacité pour déstabiliser la normalité sémantique des images pour établir d’inquiétantes et étranges connexions entre elles révèle une certaine iconoclastie.

3. *Le livre de Monelle. Récit autofictionnel*

Schwob accrédite sa pensée iconoclastique dans son œuvre *Le livre de Monelle*, inclassable composition où certains voient un roman symboliste et d’autres un poème en prose ou un manifeste de vie que l’on peut aussi considérer comme un récit autofictionnel. Dans la première partie, *Paroles de Monelle* que Remy de Gourmont considérerait comme la préface inexistante de cette œuvre, une préface qu’il aimait bien car il pensait que les préfaces “dérangent les lignes d’une œuvre d’art”, Schwob expose par l’intermédiaire de Monelle l’idée suivante: “Et pour imaginer un nouvel art, il faut briser l’art ancien. Et ainsi l’art nouveau semble une sorte d’iconoclastie. Car toute construction est faite de débris, et rien n’est nouveau en ce monde que les formes. Mais il faut détruire les formes” (Schwob 1993: 13) Ces paroles de Monelle, suivant la même voie des idées que l’on vient d’exposer ci-dessus sur les recherches esthétiques de Schwob, sont animées par un certain nihilisme fort présent dans ses œuvres, dû sans doute aux théories philosophiques de Nietzsche et à l’adhésion des intellectuels aux idées anarchistes en vogue à cette période.

Pour Schwob tout était dit, tout était écrit, le travail de l’écrivain, de l’artiste consistait à réélaborer, à reformuler et à trouver une nouvelle façon d’expression, les liens occultes entre les formes, comme Uccello fait avec son art. Cette œuvre est la narration d’une recherche artistique mais elle est aussi le produit d’une recherche personnelle, d’une descente aux Enfers comme celle de Dante dans la *Comedia*. Schwob écrit ce livre juste après la mort prématurée par tuberculose de sa petite amie Louise/Vise, événement qui mit Schwob dans un grave état dépressif et qu’il écrit précisément pour se soulager de cette mort et pouvoir

¹¹ *La Différence et la Ressemblance*, préface pour *Le Roi au masque d’or*.

commencer une “vie nouvelle”. Même si Schwob ne fit jamais référence à cette possible identification entre Louise et Monelle, le fait que Monelle soit une prostituée comme Louise, les épisodes de la troisième partie de l’œuvre et la narration homodiégétique amènent à considérer un certain autobiographisme dans cet ouvrage et, en conséquence, nous autorisent à parler d’un récit autofictionnel.

“Monelle me trouva dans la plaine où j’errais et me prit par la main. –N’aie point de surprise, dit-elle, c’est moi et ce n’est pas moi.” Avec ces paroles commence ce livre que pour Champion représente le mieux l’état d’incertitude existentielle que vivait son auteur: “Monelle, c’est l’âme de Schwob [...] Monelle, c’est Marcel Schwob et ses yeux clairs.” Schwob fut un écrivain qui, paradoxalement, ne tint pas un journal personnel et à ses 37 ans, l’âge qu’il avait à sa mort, on ne pense pas d’habitude à écrire des mémoires. L’inexistence de documents écrits complique alors l’identification de Louise avec Monelle. On n’en connaît pas les raisons mais Champion affirme que Schwob avait brûlé presque toutes les lettres de Louise, il n’en existe qu’une et certaines lettres de condoléances des amis écrivains tels Léon Daudet, Jean Lorrain et quelques autres à la Brigham Young University. Par ailleurs, on a certains témoignages de Jules Renard ou de Colette sur cette relation amoureuse qui a tant signifié pour Schwob. Dans une lettre datée de la fin de 1892 il avoue à Octave Mirbeau: “et sans l’affection d’une pauvre petite femme misérable, un peu pareille à la petite Anne de Thomas De Quincey je n’aurais eu aucun goût pour la vie¹²” (Green, 1985: 121).

Pour Trembley, Schwob cache cet aspect biographique parce que Schwob était un artiste: “Et aucun artiste, au fond, qu’il l’avoue ou non, ne parle jamais à la première personne. [...] Et en fait, l’artiste ne dit jamais JE: pour lui JE est toujours un autre.” (Trembley 1969: 76). Idée tout à fait contraire à celle de l’artiste contemporain qui a besoin de se revendiquer et de se réaffirmer comme tel et qui favorise aujourd’hui l’élan des écritures du moi comme on l’a indiqué au début de cet article.

Schwob écrit que le nom de Monelle vient de la solitude du personnage: “Parce que je suis seule, tu me donneras le nom de Monelle. Mais tu songeras que j’ai tous les autres noms” (Schwob 1993:11). Dans la deuxième partie intitulée *Les sœurs de Monelle*¹³, (“Et je te conduirai parmi mes sœurs, qui sont moi-même, et semblables à des prostituées sans intelligence” [Schwob 1993: 12]), Schwob présente en effet onze allégories de Monelle qui représentent différentes facettes, vertus ou défauts: *L’Égoïste*, *La Voluptueuse*, *La Perverse*, *La Dêque*, *La Sauvage*, *La Fidèle*, *La Prédestinée*, *La Rêveuse*, *L’Exaucée*, *L’Insensible*, *La Sacrifiée*. Si l’on devait considérer ce livre de Schwob comme le nouveau testament d’une hérésie artistique qui prône l’abolition de l’art pour créer du nouveau, ces sœurs seraient

12 On peut considérer *Confessions of an English Opium-eater* de De Quincey et *Comedia* de Dante, œuvres autofictionnelles comme les hypotextes de *Le livre de Monelle* ainsi que les personnages d’Ann et Béatrice les inspiratrices de Monelle. Schwob était admirateur et traducteur de l’écrivain anglais et les ressemblances entre Ann et Monelle ainsi que certains passages sont manifestes.

13 Schwob modifie en 1903 les titres de cette partie pour *La Lampe de Psyché*, un recueil qui inclut *Mimes*, *La Croisade des enfants* et *L’Étoile de bois*.

les apôtres de Monelle, une interprétation qui n'est pas tout à fait saugrenue si on lit entre les lignes et si l'on tient compte des titres de certains chapitres, *De son apparition*, *De son royaume*, *De sa résurrection*.

Le nom de Monelle est construit de la racine grecque de *monos* "seul", "unique" comme l'existence d'un tout universel, un Être théorisé par Schwob dans la préface *La Différence et la Ressemblance*, qui est "Dieu", "Âme", "Idée", par rapport auquel nous ne sommes qu'une représentation¹⁴. Ceci implique, à notre avis, une autre explication du nom et du personnage de Monelle comme une représentation de cette âme universelle que l'on ne peut voir qu'avec l'imagination et, en conséquence, une expression de son âme (Mon-elle), une image de lui-même, confirmant herméneutiquement l'affirmation précédente de Pierre Champion. L'écrivain Hubert Juin, expert dans l'œuvre de Schwob, se demande dans un prologue écrit pour *Le livre de Monelle* si effectivement il existe quelque rapport entre Louise et Monelle: "Louise est-elle Monelle? Non, bien sûr. Schwob mettait de la littérature entre le monde et lui. Monelle est-elle Louise? Sans aucun doute"¹⁵. Malgré quelques dissensions, l'accord est presque total sur ce sujet et sur le contenu biographique de ce livre mais il reste à trouver des certitudes et pour cela il faut analyser en détail ce texte pour les confirmer. On découvre une de ces preuves d'anagnorisis dans *Sa Résurrection*, la dernière partie du livre où Schwob emploie l'un des hétéronymes de Monelle, celui de "Louvette": "Alors Louvette se souvint, et elle préféra aimer et souffrir, et elle vint près de moi avec sa robe blanche, et nous nous enfûmes tous deux à travers la campagne", ce sont les dernières lignes du livre où se produit la rencontre, l'union éternelle entre Schwob et Monelle/Louvette. Dans la formule d'appellation de la seule lettre que l'on conserve de Louise à Schwob, l'inspiratrice de Monelle appelle son amant, "Mon petit Loup aimé" Peut-être, il s'agit d'une coïncidence mais si elle utilisait cet hypocoristique, Schwob appellerait Louise de la même façon, telle que l'on trouve dans *Monelle*.

Ce livre qui a fasciné Mallarmé, enthousiasmé Maeterlinck, inspiré le Gide des *Nourritures terrestres*, et Breton¹⁶ dans *Nadja*, a été pour Michel Leiris une lecture capitale¹⁷. Edouard Julia écrit à Schwob que c'était le meilleur souvenir qu'il pouvait donner à sa petite amie, "c'est une œuvre où elle revivra tout entière."

Son succès fut tel que Schwob commence à être connu comme l'auteur de *Le Livre*

14 "Et comme tout ici-bas n'est que collection d'individus, cellules ou atomes, sans doute l'Être qu'on peut supposer n'est que la parfaite collection des individus de l'Univers", "La Différence et la Ressemblance" in *Spicilege*, 235.

15 JUIN, Hubert. 1979. Préfaces de trois volumes de la collection 10/18 "Les masques de Schwob". Serie "Fin de siècles". Paris, UGE, 372.

16 Schwob était pour Breton un écrivain de référence depuis longtemps, ce fut Paul Valéry qui lui recommanda la lecture de Schwob. Breton avait dans sa bibliothèque un exemplaire de Monelle dont il aimait l'esprit anarchisant, la similitude est évidente entre certains passages de *Nadja* et *Le livre de Monelle*.

17 La lecture du *Livre de Monelle* [...] a été pour moi, quand j'avais une vingtaine d'années, un événement capital; j'ai été très frappé par son contenu philosophique [...] et j'ai toujours beaucoup pensé à ces figures positivement envoûtantes que Schwob rassemble sous la rubrique "sœurs de Monelle". Lettre à Adrienne Monnier, mai 1953.

de Monelle, titre qu'il refuse mais qui, à la fin, signifia pour lui le début d'une nouvelle étape littéraire et personnelle.

4. *Il libro de la mia memoria*. Un texte autobiographique

Cette nouvelle étape très courte finira en 1905 avec la mort de l'écrivain. Quelques jours avant sa mort il donne ses derniers écrits pour être publiés de manière posthume (mars-1905) dans le premier numéro de la revue que Paul Fort et André Salmon viennent de fonder, *Vers et Prose*. Ce texte a pour titre *Il libro della mia memoria* comme les premiers vers écrits par Dante dans *Vita Nuova*¹⁸ et il fait référence à cette étape de la vie dans laquelle on commence à écrire les souvenirs qui vont cimenter les différentes périodes d'une vie. Il s'agit alors d'un texte évocatoire, testamentaire si l'on veut, sans doute, autobiographique. Sauf les lettres à sa famille ou les lettres à sa femme Marguerite Moreno, ce sont les seuls textes où Schwob parle à la première personne sur lui. On dirait que, très affecté par sa maladie, présageant une mort proche, il voulait reprendre ses souvenirs chers. Ce texte devait être la première livraison, la présentation d'un projet plus vaste que peut-être Schwob pensait continuer comme il avait fait antérieurement avec ses articles publiés dans le *Mercure de France* sous le titre *Traité du Journalisme* qu'il recueillit dans *Les Mœurs des Diurnales* ou ses *Lettres à Valmont* publiées dans *l'Écho de Paris*. À cette époque il avait beaucoup de projets à développer mais son état physique à cause de sa faible santé le rendait incapable d'écrire pendant des heures. On peut trouver ce texte avec deux typographies différentes, celle avec laquelle il est apparu dans la revue et celle du volume *Derniers Écrits des Œuvres Complètes* de Marcel Schwob établies par Pierre Champion; dans cette édition, qui date de 1930, le texte évidemment est compris dans sa totalité, comme un texte clos.

Ce premier chapitre de *Il libro della mia memoria* est introduit sous *La "Rubrique" des images* d'abord parce qu'il évoque ses premières lectures et les images qu'il a conservées dans sa mémoire, mais aussi parce qu'il esquisse ces moments intimes où il jouissait de ses lectures comme si c'étaient des photographies d'un album familial. Schwob qui emploie le même mot "rubrique" que Dante "rubrica" commence avec une exaltation chrétienne inspirée par une image d'Épinal ou une planche d'un manuscrit médiéval qu'il pouvait avoir dans sa bibliothèque. Ce texte peut constituer aussi un autre lien entre Schwob et Dante puisque tous les deux étaient des admirateurs de Saint François d'Assise et à cette date, Schwob avait signé un contrat pour écrire la légende du Saint des oiseaux qu'il ne put accomplir. C'est dans le deuxième chapitre *Le souvenir d'un livre* que Schwob commence à évoquer ses souvenirs, la lecture du premier livre aimé: "Le souvenir de la première fois où on a lu un livre aimé se mêle étrangement au souvenir du lieu et au souvenir de l'heure et de la lumière." (Schwob 1930: 14).

18 "In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si pottrebbe leggere, so trova una rubrica, la quale dice: *Incipit vita nuova*".

Il écrit que c'est dans sa tendre enfance, "J'avais quatre ans", qu'il reçut son premier livre rapporté d'Angleterre et qui, en plus était en anglais. À partir de ce témoignage on arrive à comprendre l'amour et la profonde connaissance que Schwob avait de la langue et de la littérature anglaises, depuis très petit il lisait en anglais et il apprenait à parler cette langue avec sa gouvernante: "De ce livre je reparlerais plus tard: j'y ai appris à lire." Lire, écrire et parler en anglais était pour Schwob quelque chose de naturel et la littérature anglaise était pour lui la porte pour atteindre un autre univers, c'est grâce à lui que son époque a pu connaître des auteurs en langue anglaise jusqu'alors ignorés comme Stevenson ou Whitman, reconnaissant qu'il a su faire confluer la voie française et anglo-saxonne du récit.

Donc à cette époque il commençait à développer et jouir de ses sens, le sens du toucher quand il caressait les pages de ce livre, le sens de l'ouïe quand il prononçait ses premiers mots en anglais, celui de la vision quand il évoque les images gardées au fond de ses souvenirs: "Aujourd'hui comme alors la page m'apparaît à travers une brume verdâtre de décembre, où éclatante sous le soleil de juin, et, près d'elle, de chères figures d'objets et de meubles qui ne sont plus." (Schwob, 1930: 14) Ainsi, comme dans un processus de développement photographique, les lignes de ces pages surviennent dans sa mémoire: "Comme après avoir regardé longtemps une fenêtre, on revoit, en fermant les yeux, son spectre transparent à croisières noires, ainsi la feuille traversée de ses lignes s'éclaire, dans la mémoire, de son ancienne clarté." (Schwob 1930: 14) Même le sens de l'odorat de Schwob était envoûté par les souvenirs des livres de son enfance car il établit une correspondance synesthésique entre l'odeur et les pages de son premier livre, comme dans le passage de la madeleine de Proust. Chez Schwob l'odeur pénétrante de ces livres imprimés en Angleterre est une réminiscence de cette enfance qu'il remémore presque à la fin de sa vie et qui l'a accompagné pendant tous les moments de sa vie, "une odeur âcre de créosote et d'encre fraîche que les livres anglais nouvellement imprimés gardent assez longtemps." (Schwob, 1930: 15).

La créosote¹⁹ et l'encre sont, en effet, des éléments significatifs de l'œuvre de Schwob, la créosote est un produit chimique employé dans la conservation de la viande mais aussi pour conserver et embaumer les cadavres et les parties anatomiques, et on connaît, en plus, la présence significative de la mort dans ses contes et ses vies imaginaires. Dans *Le Roi au masque d'or* on peut lire un conte intitulé *Les embaumeuses*: "Nous étions aussi environnés d'une odeur que nous ne connaissions pas et qui semblait mêlée de parfum et de corruption" (Schwob, 1991:44). Dans *Coeur Double*, c'est la profanation de la tombe de *Lilith* pour récupérer un manuscrit de poèmes la raison du texte: "Un soir il se retrouva, tremblant, poursuivi par une odeur tenace qui s'attache aux vêtements, avec de la moiteur de terre aux mains, et

19 La créosote est une substance découverte entre 1830 et 1832 par le chimiste allemand Karl von Reichenbach qui la dénomme Kreosot, mot formé à partir de deux mots grecs : *kréas*, "chair, viande", et *sôter*, "qui sauve, qui protège". C'est une substance produite à partir du charbon de houille ou du charbon de bois pour conserver de la pourriture les viandes, les peaux et le bois. La créosote a l'aspect d'une matière dure, pâteuse ou collante et brillante, fortement odorante d'où l'on peut extraire de l'huile. Des substances pareilles ont été utilisées pour embaumer les cadavres dans les civilisations anciennes.

devant lui le livre, l'œuvre de sa vie qu'il venait d'arracher à la mort" (Schwob, 1934: 101). Quant à *Mimes*, la mort et les tombes jouent un rôle puissant dans les derniers chapitres de l'œuvre: "Et les pleureuses frottèrent son corps avec du baume de Syrie, et compassèrent ses pieds et ses mains, afin de la placer sur le bûcher" Mime XIX (Schwob, 1993:120); et on peut citer encore des pièces sans oublier la vie de *Septima*, celle-ci demande de l'aide pour attirer l'amour de Sextilius à sa sœur Phoinissa qui est gisante dans sa tombe: "De ses lèvres noircies s'envolait encore la vapeur des aromates où on l'avait trempée." (Schwob 1921: 36).

La mort et les livres, plus précisément, tout texte écrit (manuscrit, procès, actes, inscriptions, lettres) sont des sujets fréquents dans les textes de Schwob, même très souvent ils sont à l'origine de ses compositions. Comme il pensait que rien dans le monde n'était nouveau sauf les formes et ayant intériorisé son manque d'imagination, Schwob avait recours à son érudition pour trouver le nouveau et composer son imaginaire. Il choisissait parmi les auteurs et les textes de préférence pour extraire l'elixir qui imprègne ses œuvres, comme l'écrit Pierre Champion dans *Marcel Schwob parmi ses livres*: "Peu d'écrivains ont pris une telle volupté à la lecture et la fréquentation des livres que Marcel Schwob." Cette particularité qui a fait de Schwob un écrivain unique était fort critiquée par quelques-uns de ses collègues, comme Léautaud, qui fut, pendant un certain temps, disciple et ami.²⁰

Dans le troisième chapitre *Le Livre et le Lit*, Schwob écrit à propos des lectures qu'il faisait dans son lit quand il était jeune et de quelle façon ce plaisir change avec l'âge et les circonstances. Il faut tenir compte que Schwob écrit cette pièce quelques semaines, quelques jours avant sa mort, donc il était fort malade et incapable de passer beaucoup d'heures assis pour écrire ou lire, travail qu'il réalisait couché: «La maladie a fait de Marcel Schwob un enfermé, l'a entravé entre son lit, ses livres,... Là il rêve. Il écrit, quand un démon intérieur l'agite et semble lui dicter des pages qu'il transcrit de sa belle écriture, sans rature.» (Champion 1993: 13). Trouver la bonne position, le geste précis pour la lecture est une excuse pour montrer le passage du temps et jusqu'à quel point l'âge rend impossible de retrouver les plaisirs de la jeunesse: "Seulement l'âge diminue le plaisir de l'acte défendu où on ne sera pas surpris et de la sécurité où toutes les audaces de la fantaisie peuvent danser à l'aise" (Schwob 1930:16) À l'âge de quinze ans il a lu Lammenais et Dante dont la vie et l'œuvre vont servir d'inspiration et d'hypotexte à Schwob pour écrire le récit *Béatrice*, la vie de Cecco Angiolieri ou le dialogue, *L'Art* où Dante préside une assemblée d'artistes de la Renaissance et où l'on trouve Cimabue, Cavalcanti, Da Pistoia, Cecco, Orgagna, Lippi, Botticelli, Uccello, Donatello et le peintre van Scorel, un peintre très admiré par Schwob, et proclamé digne disciple par les artistes de cette assemblée qui dissertent sur l'amour et l'art.

20 "Mon opinion depuis longtemps sur la littérature de Schwob. Au fond, très au fond, je n'y trouve aucun intérêt. C'est de la fabrication de la marqueterie et je sens comment c'est fait et avec quoi. De vastes lectures dans tous les genres, -des phrases et des idées notées sur des fiches-, puis arrangement, combinaison de ces phrases et de ces idées classées par catégories, en un tout quelconque [...] C'est truqué au possible [...]" *Journal Littéraire*, le 14 juillet 1903.

Si le quatrième chapitre est consacré aux lectures poétiques de sa jeunesse avec le commentaire de la sensualité poétique de l'œuvre du poète élisabéthain, Robert Herrick, et l'éloge de la puissance visuelle des métaphores qu'il trouve dans *Hespérides*, le chapitre suivant est consacré à la narration avec le titre *Robinson, Barbe-Bleue et Aladdin*. Dans cette dernière partie Schwob écrit que le plaisir du lecteur comme celui de l'écrivain est un plaisir d'hypocrite parce qu'ils veulent sentir ce que ressentent les personnages et il remémore comment il se déguisait en aventurier pour essayer de vivre les expériences des personnages de ses lectures.

Dans ce chapitre on peut lire un des principes de sa théorie littéraire, l'importance du lecteur dans la création littéraire, ce qui prélude la transtextualité ou littérature au second degré de Genette: "Le vrai lecteur construit presque autant que l'auteur: seulement il bâtit entre les lignes. Celui qui ne sait pas lire dans le blanc des pages ne sera jamais bon gourmet de livres. La vue des mots comme le son des notes dans une symphonie amène une procession d'images qui vous conduit avec elle [...]"²¹ (Schwob 1930: 18). Pour Schwob, la force évocatrice des mots produit chez le lecteur de nouvelles images qui provoquent l'envol de son imagination, la création d'une autre réalité parfois sans rapport avec le texte; ces mots permettent d'établir diverses connexions entre les œuvres qui conforment le dépôt littéraire du lecteur. Nous pouvons alors interpréter que, pour Schwob, la lecture est un processus herméneutique et de réécriture. Il en donne des exemples avec des extraits de certaines lectures de sa jeunesse, *Robinson Crusoe*, *Barbe-Bleue* et *Mille et une nuits*, des œuvres qui lui ont servi d'inspiration et dont il a pris des éléments pour les incorporer dans ses textes. De *Foe* et ses histoires de pirates sont la source d'où naissent la plupart des vies imaginaires de pirates écrites par Schwob. Il considérait *De Foe* comme l'un de ses maîtres et il traduit *Moll Flanders*: "il tenait pour un livre fort grave le *Robinson Crusoe* où nous avons vu un livre d'enfant" (Champion 1930: 28). À ce moment de sa jeunesse, il s'agit de la lecture de *Robinson* qu'évoque sa mémoire, et il se remémore les images qui ont déclenché son imagination. *Robinson* et son compagnon *Vendredi* apparaissent explicitement cités dans *La voluptueuse*, une des sœurs de *Monelle*²². A propos de la lampe d'*Aladdin* il explique qu'il en avait une

On voudrait néanmoins montrer au moins une opinion favorable pour neutraliser la précédente, celle d'Albert Samain dans une lettre du 30 juin 1896 à propos de *Vies Imaginaires*:

"C'est du 'haschich littéraire'. C'est bien cela. C'est du 'haschich', une confiture sublimée, dont une seule cuillère met le feu de l'imagination, et fait soudain surgir et disparaître des mondes, des peuples, des cités dans des vapeurs de pourpre, et des nuages d'or noir."

21 Michael Riffaterre écrit dans son essai *L'illusion référentielle* à propos de ce sujet: "Car ce n'est pas dans l'auteur, comme les critiques l'ont longtemps cru, ni dans le texte isolé que se trouve le lieu du phénomène littéraire, mais c'est dans une dialectique entre le texte et le lecteur." in *Littérature et réalité* (1982) Éditions du Seuil, 92.

22 – Si j'étais Robinson, dit-il, et toi Vendredi, et s'il y avait une grande place en bas, nous irions chercher des pieds de cannibales dans le sable.

Elle réfléchit et demanda: –Est-ce que Robinson battait Vendredi pour se faire obéir?

–Je ne me rappelle plus, dit-il; mais ils ont battu les vilains vieux Espagnols, et les sauvages du pays de Vendredi. –Alors jouons à Barbe-Bleue, dit-elle. Je vais être ta femme et tu me défendras d'entrer dans la petite chambre.

image qui ne se correspondait pas avec la forme ou la matière qu'elle pouvait avoir, ce qui lui provoquait une certaine anxiété: "Aussi j'étais anxieux de la manière dont s'y prendrait Aladdin pour la vider. L'endroit où il fallait la frotter avec du sable fin" (Schwob 1930: 18). Plus tard il écrira la vie de *Sufrah, géomancien* à partir de cette histoire d'Aladdin: "Il n'avait pas l'espoir de reconquérir la lampe, qui avait été transportée avec le palais dans le centre de la Chine [...] Sufrah connut aussitôt que la lampe merveilleuse avait fait partie du trésor du roi Salomon." (Schwob 1921: 76) Le conte de *Barbe-Bleue* sert d'hypotexte pour *La voluptueuse*, c'est elle qui propose de jouer à Barbe-Bleue et le mystère de la chambre fermée à clé où Schwob fait une version de ce conte classique²³.

Dans sa jeunesse il était intrigué par l'adjectif "fée" qui déterminait la clef et qui était une faute d'impression car dans l'ancienne édition la clef était dénommée «fée» (fata), enchantée, douée d'un pouvoir magique. Un autre conte, celui de *Cendrillon* ou plus exactement la pantoufle en verre de Cendrillon, est aussi l'objet de son intérêt; il imaginait cette pantoufle: "ce verre me paraissait précieux, translucide, délicatement filé [...]", quand en fait la pantoufle est en étoffe, en "vair", un mot homophone qui fait référence à une autre matière tout à fait différente, mais pour Schwob, la pantoufle serait pour toujours en verre.

Cet intérêt pour les mots a fait naître en lui sa passion pour la linguistique et l'étymologie, il fut élève de Saussure et il écrivit des essais sur l'argot, entre autres, *Étude sur l'argot français*. Le goût pour le mot précis avec l'intention d'approcher la langue de son époque est un trait caractéristique de la littérature schwobienne et reflet de son profil d'écrivain érudit. Il cherchait à se trouver par le chemin de la connaissance qu'il avait engagé depuis sa jeunesse, ce que l'on peut interpréter dans un texte écrit entre 1883 et intitulé *Pensée* où Schwob, exerçant en demiurge, écrivit un portrait d'un homme qui ressemble beaucoup à lui-même à son âge adulte, une espèce d'autportrait prémonitoire ou *flash forward* de sa vie:

Il y avait une fois un homme qui n'avait pas confiance en lui-même. C'était un homme très savant, qui connaissait toutes les langues d'autrefois et savait toute science à merveille. Mais il croyait ne pas les savoir. Il travaillait souvent bien avant dans la nuit; il écrivait et lisait dans de gros livres reliés en peau de veau et en parchemin; je crois qu'il savait l'hébreu et le chinois. Et, à force de travailler, sa figure avait maigri et ses yeux clignotaient au jour comme ceux d'un hibou. Mais il travaillait, toujours dans ses gros manuscrits, et nul ne savait ce qu'il faisait. Dieu, quel homme c'était! Mais il n'avait pas confiance en lui-même: c'est ce qui le perdit. Lorsqu'il avait écrit deux pages, et qu'il les relisait, il les trouvait mauvaises, les déchirait et les brûlait. Et bien qu'il fût beau et bien fait de sa personne, il n'osa pas s'approcher d'une femme parce qu'il craignit de ne pas réussir. C'était véritablement un type étrange que cet homme qui n'avait pas confiance en lui-même. Il était devenu vieux et misanthrope, bien qu'il ne connût

23 –Alors jouons à Barbe-Bleue, dit-elle. Je vais être ta femme et tu me défendras d'entrer dans la petite chambre. Commence: tu viens pour m'épouser. "Monsieur, je ne sais... Vos six femmes ont disparu d'une façon mystérieuse. Il est vrai que vous avez une belle et grande barbe bleue, et que vous demeurez dans un splendide château. Vous ne me ferez pas de mal, jamais, jamais?" (Schwob, 1993: 25-26).
À partir de ce moment Schwob intertextualise dans ce chapitre avec le conte de Perrault.

rien de la vie: il avait tellement peur de ne pas réussir, qu'il n'osait vivre en dehors de ses gros livres de parchemin. Et lorsque je vis cet homme, il était vieux et malade et étendu sur son lit de mort; et il se plaignait de l'ignorance où Dieu l'avait laissé: car, disait-il, plus il savait, et moins croyait-il savoir [...] (Schwob, 1927: 15).

Quand on lit ce texte on peut penser que Schwob a écrit une feuille de route à suivre parce qu'on trouve un grand nombre de coïncidences entre la réalité de sa vie, sa personnalité et même son aspect physique avec la fiction du texte. On peut se demander si, quand il écrivait *Il libro della mia memoria* il se rappelait du moment où, dans sa jeunesse, il écrivit *Pensée*, parce qu'il devait être ainsi satisfait d'avoir fermé son cercle.

5. Conclusions

Dans les pages précédentes nous avons voulu faire une approche des différentes manifestations littéraires utilisées pour écrire des récits biographiques et montrer ainsi l'ambiguïté théorique existante à propos de ce genre. Nous avons pris comme référence certaines œuvres de Marcel Schwob, précurseur du genre biographique contemporain, pour mettre en question les divergences théoriques à propos du genre en même temps que revendiquer l'importance de sa littérature dans la littérature française et universelle.

Dans l'introduction nous avons fait allusion à la difficulté de délimiter la nature des récits auto/biographiques. La différence la plus importante vient de l'aspect référentiel ou fictionnel de l'œuvre, question introduite par Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* comme résultat de l'intérêt excessif de la critique de cette époque pour commenter la littérature d'un point de vue pragmatique. Le fait d'établir un pacte de vérité avec le lecteur est une affaire extralittéraire et inconsistante mais a déclenché une réponse inévitable nommée "autofiction"; cette querelle entre autobiographie et autofiction a marqué l'évolution des récits de vie depuis lors jusqu'à nos jours vers un effacement des frontières entre biographie, autobiographie, autofiction et biofiction. Cette interrelation entre genres et sous-genres est déjà au cœur de la création biographique de Schwob tel qu'on vient d'exposer dans l'analyse des vies imaginaires où l'écrivain mêle réalité et fiction. Cependant cette fusion entre genres ne suppose pas un empêchement pour considérer la réalité de ses biographies car il part des données réelles pour les écrire mais filtrées par le prisme de l'imagination de l'auteur et parfois avec l'insertion d'éléments personnels quand il se projette sur les personnages esquissés.

Pour illustrer l'écriture autofictionnelle nous avons choisi *Le livre de Monelle* dont on a souligné l'influence qu'il a eu sur des écrivains postérieurs. Ici Schwob se livre à "l'aventure du langage" dont fait référence Doubrovsky dans sa définition d'autofiction, espace où se construit une nouvelle relation dialectique entre écriture du moi et théorie littéraire; Monelle signifie pour Schwob d'une part, la formalisation de la rupture avec son passé (écriture du moi) et d'autre part un manifeste pour une nouvelle littérature (théorie littéraire). Schwob

avoua plusieurs fois son incapacité pour écrire un roman, les difficultés qu'il avait pour écrire des dialogues, son manque d'imagination, son découragement parce qu'il ne trouvait pas cette nouvelle forme dont il parlait en Monelle, ce roman "impressionniste" qu'il cherchait sans découvrir la formule parfaite, mais qu'il avait peut-être réussi avec ce récit autofictionnel qui porte ce mystérieux nom de femme et qui a été une révélation pour d'autres écrivains.

Certains critiques énoncent toutefois l'idée que toute narration autobiographique tend à se développer comme un roman mais il y a des écrivains qui refusent cette règle tels Leiris ou Doubrovsky. Ce dernier déclare qu'il est impossible d'écrire un récit d'enfance: "Un récit d'enfance ne montre que le récitant. L'enfant, il s'est perdu en cours de route, il est mort" (Doubrovsky, 2012: 135). Il ne peut évoquer l'enfance comme un récit chronologique que par bribes, par tableaux de la même façon que Schwob raconte son enfance qu'il ne voit plus, tel qu'il l'écrit dans *Il libro de la mia memoria* à propos de la lampe d'Aladdin: "mais je ne la 'vois' plus.", ou sur la pantoufle de Cendrillon, «je ne la 'vois' plus du tout. » (Schwob, 1930:19) Il est évident que Schwob écrit ce livre autobiographique comme un travail d'introspection, de recherche de soi, de recréation romanesque de l'enfance; récit qui hésite entre l'autobiographie, en raison de son caractère référentiel, et l'autofiction, étant donné la rêverie de retrouver le paradis perdu de l'enfance.

En dehors de toutes les ambiguïtés théoriques et les différents courants littéraires qui ont traversé le genre de la biographie il faut reconnaître la maîtrise de Marcel Schwob et son influence sur les auteurs qui ont cultivé après lui les récits de vie.

Références bibliographiques

BARY, Cécile de. 2013. "Introduction" in *Itinéraires*. 2013-1/2013 [consulté le 2/03/2019] <<http://itinéraires.revues.org/773>>.

BARTHES, Roland, BERSANI, Leo, HAMON, Philippe, RIFATERRE, Michael, WATT, Ian. 1982. *Littérature et Réalité*. Paris, Éditions du Seuil, coll. "Essais".

BARTHES, Roland. 1971. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris. Édition du Seuil.

BARTHES, Roland. 2002. *Roland Barthes par Roland Barthes* in O.C. V. Paris. Éditions du Seuil.

BOYER-WEINMANN, Martine. 2004. "La biographie d'écrivain: enjeux, projets, contrats" in *Poétique* (nº139) 2004/3, 299-314.

BRETON, André. 1964. *Nadja*. Paris. Gallimard, coll. "Folio".

BUISINE, Alain et DODILLE, Norbert. 1991. "Le Biographique", Colloque de Cérisy (1990), *Revue des Sciences Humaines*, nº 224. Lille. Université de Lille.

CHAMPION, Pierre. 1927. *Marcel Schwob et son temps*. Paris, Bernard Grasset, Editeur.

CHAMPION, Pierre. 1993. *Marcel Schwob parmi ses livres*. Paris. Éditions Allia.

DION, Robert et REGARD, Frédéric. 2013. *Les nouvelles écritures biographiques*. Lyon. ENS éditions.

DOUBROVSKY, Serge. 1977. *Fils*. Paris. Galilée.

DOUBROVSKY. 2012. *Le livre brisé*. Paris. Grasset, Les Cahiers rouges.

FABRE, Bruno. 2007. "Révéler l'obscur, inventer la vie: trois Vies Imaginaires de Marcel Schwob (Erostrate, Clodia, Cecco Angiolieri)" in *Retours à Marcel Schwob. D'un siècle à l'autre (1905-2005)*. Rennes. Presses Universitaires de Rennes.

FORTIN, Damien. 2011. "Les 'fictions biographiques' contemporaines, un nouveau 'sacre d'écrivain'?" in *Acta fabula*, vol.12, n°4, Essais critiques, avril 2011. [consulté le 13/03/2019] <<http://www.fabula.org/revue/document6259.php>>.

GASPARINI, Philippe. 2011. "Autofiction vs autobiographie" in *Tangence* (97), 11-24. [consulté le 22/03/2019] <<https://doi.org/10.7202/1009126ar>>.

GASPARINI, Philippe. 2009. *De quoi l'autofiction est-elle le nom?* Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009, publié par Arnaud Genon.

GREEN, John Alden. 1985. *Correspondance inédite, précédée de quelques textes inédits*. Genève. Droz.

GEFEN, Alexandre. 2005. "Le genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine". Blanckeman, Bruno et Marc Dambre, Aline Mura-Brunel. *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*, Presse Sorbonne Nouvelle, 305-319.

GEFEN, Alexandre. 2007. "Philosophies de Marcel Schwob" in *Retours à Marcel Schwob: D'un siècle à l'autre (1905-2005)* Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

LEJEUNE, Philippe. 1996. *Le Pacte autobiographique*. Paris, Seuil.

MADÉLÉNAT, Daniel. 1984. *La biographie*. Paris, PUF. Littératures Modernes.

MADÉLÉNAT, Daniel. 2000. "La biographie aujourd'hui: frontières et résistances" in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°52. 153-168. <http://www.persée.fr/doc/caief_0571-5865_2000_num_52_1_1384>.

MAILLARD, Michel. 2001. *L'autobiographie et la biographie*. Paris. Nathan, Genres et mouvements "Balises".

MICHON, Pierre. 1984. *Vies Minuscules*. Paris. Éditions Gallimard, coll. «Folio».

RÉGNIER, Thomas. 2002. "De l'autobiographie à l'autofiction: Une généalogie paradoxale" in *Magazine Littéraire*. N° 409, mai 2002.

SCHWOB, Marcel. 1896. *Spicilège*. Paris, Société du Mercure de France.

SCHWOB, Marcel. 1921. *Vies Imaginaires*. Paris, George Crès.

SCHWOB, Marcel. 1927-1930. *Œuvres Complètes*. Éd. Pierre Champion. Paris. François Bernouard Éditions.

SCHWOB, Marcel. 1934. *Cœur Double*. Paris, Gallimard.

SCHWOB, Marcel. 1985. *Correspondance Inédite*, précédée de quelques textes inédits. Éition John Alden Green. Genève. Librairie Droz.

SCHWOB, Marcel. 1993. *La Lampe de Psyché*. Paris, POL.

SCHWOB, Marcel. 1991. *Le Roi au masque d'or*. Toulouse, Ombres.

STEAD, Évanghélia. 2007. "Marcel Schwob, l'homme aux livres" in *Retours à Marcel Schwob: D'un siècle à l'autre (1905-2005)* Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

TREMBLEY, George. 1969. *Marcel Schwob, faussaire de la nature*. Genève-Paris, Librairie Droz.